

Del Yo personal al Yo nacional

Nacionalismo e Imperialismo en el siglo XIX

Gerardo Guzmán

Profesor y Licenciado en Composición, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Doctorando en Arte Contemporáneo Latinoamericano, FBA, UNLP. Profesor Titular de la cátedra Historia de la Música III, FBA, UNLP. Docente del Conservatorio "Gilardo Gilardi" y Director Titular de la Escuela de Arte de Berisso. Investigador en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Pianista y compositor.

Entre las características sobresalientes del Romanticismo del siglo XIX, se destacan como datos fuertemente identificatorios la emergencia de la subjetividad y de un individualismo centrado en los planos emocional y afectivo. La asunción de un arte centrado en un artista único, particular y con rasgos intrasferibles que el período tiende a proponer como instancia productiva e interpretativa, irradia hacia un marco mayor con un mismo interés, estableciendo una problemática equivalente pero en una dimensión más extensa y ambiciosa.

El surgimiento del Nacionalismo proviene, entre otras razones de corte político, de esta fractalidad de elementos particulares que se orientan, amplifican y constituyen en un Yo nacional. A partir del siglo XIX, especialmente, los estilos de gobierno, las economías, las ambiciones de dominio territorial y el sentido de univocidad de lo nacional, promovieron una extensión de esta noción de individuación personal al ámbito simbólico de pertenencia a un pasado, presente y futuro común de un pueblo.

El Imperialismo como concepción básica de muchos países europeos, sean éstos repúblicas o monarquías, definió las consignas no sólo de conquista, apropiación, dominio, aculturación o incluso desaparición de una determinada cultura extraterritorial, sino que en algunos casos estableció guiones identitarios específicos e internos para el estado conquistador. Estos programas fueron igualmente derivados sobre el país dominado, con el propósito de definir desde éstos cómo debía ser y caracterizarse la nación hegemónica y, consecuentemente, de qué modo debían promoverse y concretarse rasgos propios que la definían como tal y por ende la diferenciaban de otras.

La nacionalidad, por tanto, no era -o no es- un esencial modo de ser, sino posiblemente un modo propuesto, buscado y promocionado de cómo un país desea ser visto, una interpretación de éste, por lo cual se produjeron a tal fin, inclusiones y exclusiones de sentidos. Como consecuencia, sobre los elementos nacionalistas en el Romanticismo suponemos primeramente que:

(...) ninguna identidad cultural aparece de la nada; todas son construidas de modo co-

lectivo sobre las bases de la experiencia, la memoria, la tradición (que también puede ser construida e inventada), y una enorme variedad de prácticas y expresiones culturales, políticas y sociales.¹

Al mismo tiempo:

(...) desde el fin del S. XVIII hasta el presente, las nociones centrales de Occidente, de Europa y de identidad europea se encuentran casi siempre estrechamente relacionadas con el ascenso y caída de los grandes poderes imperiales, sobre todo los de Gran Bretaña, Francia y Rusia.²

Este sistema, en estrecha vinculación con el capitalismo, contó por otra parte con la aprobación y el criterio aseverativo de gran parte de la población burguesa europea, casi como inherente e imprescindible condición para el desarrollo de las culturas dominantes. Al respecto, Inglaterra y Francia, los países imperialistas más importantes del siglo XIX, generaron no sólo conquistas extraeuropeas sino que implantaron poderes políticos y culturales en naciones de la Europa central, provocando paulatinos conflictos con los estratos poblacionales más desprotegidos, tales como obreros y campesinos que estaban diseminados por todo el territorio continental.

Las posesiones imperialistas más allá de Europa afectaron a artistas de diversos dominios y tendencias a través de influencias de la literatura y la pintura. Estos cambios en la forma de hacer y ver el arte podrían comenzar en las referencias anecdóticas de Charles Dickens o Jane Austen, hasta las definitivas piezas de Daniel Defoe con su modélica y promisoría *Robinson Crusoe*. También pueden nombrarse las obras de Rudyard Kipling, Joseph Conrad, Victor Hugo, Gustave Flaubert, Paul Verlaine, Robert Luis Stevenson, Eugène Delacroix, Camille Corot, entre otros. Esta situación impactará aun en el siglo XX, por ejemplo en las obras de Paul Gauguin, Albert Camus, Gustave Moreau, e incluso en el cine de aventuras y fantástico de los primeros años.

Indagaremos en la música académica las relaciones con estos procesos imperialistas.

Música e imperialismos

En este ámbito, las obras escritas durante el siglo XIX no escapan del impacto que estos

modelos nacionales expansionistas irradiaron desde los estados hegemónicos.

Estas influencias recayeron principalmente en la ópera. Sobre este género pueden señalarse tres tipologías: 1) aquellas que elogian el sentido de conquista sobre otro país intra o extraeuropeo a través de una autorreferencia al momento histórico contemporáneo de creación, como *Los Troyanos*, de Beriloz; *La Estrella del Norte* y *La Africana*, de Meyerbeer; *Nabucco*, *Las Vísperas Sicilianas*, *Juana de Arco*, *Aida* y *Simón Boccanegra*, de Verdi; 2) las que intentan situarse en un espacio pleno de orientalismo y exotismo, como *Lakmé*, de Delibes; *Los Pescadores de Perlas*, de Bizet; *Taïs* y *Esclarmonde*, de Massenet; *Sansón y Dalila*, de Saint Sæens, y aun la ya crítica *Madama Butterfly*, de Puccini; y 3) las que revisten de naturalística alteridad a países de la misma Europa, en un tiempo anterior o contemporáneo, como *Carmen*, de Bizet; incluso en los mismos imperios para su propio territorio, como *Ruslan y Luzmila*, de Glinka o, *Sadko*, de Rimsky Korsakov.

Igualmente, los poemas sinfónicos o las músicas incidentales sobre diversos temas nacionales o extranjeros, celebraron glorias o relataron simplemente historias nativas o paisajes en los que, en los casos de existencia de textos, la lengua de cada país contribuyó, al igual que en las óperas y en las canciones, a reforzar los rasgos identitarios.

Obviamos aquí la pertenencia de estas obras a estilísticas o estéticas específicas, esto, es a la ópera lírica, la gran ópera, el naturalismo, el simbolismo o el verismo, porque entendemos que ya se trate de fastuosos elogios al triunfo imperial o de más ascéticas e íntimas miradas, el sentido central de estas producciones consiste en la evocación de mundos legendarios, evasivos o distantes en el recorte, la caracterización y separación de identidades, y la supremacía de un juicio de la civilización con respecto a diferentes tipos de *barbaries*.

Desde la inaugural conquista de Egipto por Napoleón, recogida en pesados volúmenes y atravesada por interpretaciones europeas, hasta las numerosas colonias y dominios de Francia y Gran Bretaña asentadas en Asia, África, Oceanía y América, que tuvieron como correlato la investigación científica en plena época positivista, el concepto de lo nacional europeo se construye, como ya ha sido fundamentado en numerosas oportunidades, desde una supremacía de Europa en relación con el resto del mundo. Este pro-

¹ Edward Said, "Cultura, Identidad e Historia" en *Teoría de la cultura*, 2009, p. 39.

² *Ibidem*.

ceso se manifiesta en tendencias diversas entre las que mencionamos, en principio, la dificultad de vigilancia de las regiones de ultramar, hecho en general menos complejo para los primeros e históricos conquistadores europeos: griegos y romanos. Para éstos, el territorio a dominar no implicaba un sustancial alejamiento de la patria, sino que resultaba visible en cierto margen de continuidad y contigüidad geográfica.

Contrariamente, la independencia en el siglo XVIII y en los primeros años del XIX de las colonias españolas e inglesas en América del Norte y Sur, revelan una operatoria que en algún modo descubre un sentido de lejanía y un control cada vez más deficiente, que culmina, finalmente, en los estallidos revolucionarios y libertarios de dichos dominios. A partir de los años 1850, aproximadamente, se impone un estricto y severo modelo imperial fundado en la explotación de los recursos naturales y humanos, la esclavitud, la sujeción sistemática y programada a largo plazo y la expansión territorial y cultural. Esta empresa, llevada a cabo principalmente en Asia y África, resultó en todo el siglo XIX paradigmática. La expansión y el dominio sobre Asia estuvieron acompañados por un cierto conocimiento y respeto por las culturas milenarias, estudiadas y reconocidas en Europa como fundantes de la humanidad en sus aspectos raciales, lingüísticos, migratorios y obviamente culturales.

Con África no sucedió lo mismo. Su complejo universo identitario, territorial y el no reconocimiento de naciones antiguas o modernas (salvo el mencionado Egipto) que hubieran tenido el aura y el peso de grandes y poderosos imperios, redundó en una ausencia absoluta de consideración respecto a su entidad histórica o a un posible resquicio de civilización.

La fragmentación racial, la organización comunitaria y casi primigenia cultura africana, condujeron a Hegel a decir, a propósito de sus lecciones en la ciudad alemana de Jena en 1830 - 1831 (recogidas más tarde en su *Filosofía de la Historia*), lo siguiente:

En este punto dejamos África para no mencionarla más, pues, en efecto, no forma parte histórica del mundo; no muestra un movimiento ni desarrollo. Lo que entendemos propiamente por África es el Espíritu Ahistórico y No Desarrollado, sometido a las condiciones de la mera naturaleza que aquí debemos presentar únicamente en el umbral de la historia universal.³

Pero no hubo sólo una superioridad de Europa con respecto a lo que podemos definir genéricamente como lo extraeuropeo. También se verificaron, en este camino civilizatorio que Hegel entiende estructuralmente demarcado de este a oeste, una serie de procesos de conquistas, discriminaciones y exclusiones de varios territorios, complejos en su conformación racial, espacial, lingüística y cultural, con fronteras siempre equívocas y cambiantes por guerras, pactos o repartos de los más poderosos.

Si existió o existe una otredad europea, ésta se constituyó principalmente en los países del este del continente y en Escandinavia. Con la caída de Napoleón, y luego del Congreso de Viena, Europa fue literalmente repartida entre cuatro naciones: Inglaterra, Francia, Alemania y Rusia. De todas ellas, la entidad nacional de Rusia era la que estaba revestida de rasgos de bárbara y exótica alteridad. Su gran territorio y su diversidad de lenguas y procesos culturales impregnaron su estatuto político (más allá de los esfuerzos y los logros de sus grandes gobernantes, Pedro “el Grande” y Catalina “la Grande”) de una relativa coherencia y unidad, en la que una sospechosa pátina de perfumes y empolvadas pelucas se depositaba sobre una particular sustancia de monjes malditos, rituales ortodoxos, influencias bizantinas y asiáticas, campesinos y *salvajes* artistas.

Esta situación de dominio de cuatro estados provocó las Revoluciones de 1830 y 1848, que dejaron resultados desfavorables, principalmente en los países dominados. Al mismo tiempo, dichas contingencias de mediados del siglo XIX, generaron no sólo la búsqueda de una independencia política, sino también la necesidad y el consecuente desarrollo de estilos culturales con rasgos propios en estos países no centrales de Europa. Los artistas se embanderaron como fuerza histórico cultural en una estirpe de sólida identidad estética que pretendía compensar las carencias y dificultades económicas, sociales e institucionales con originales modos, materiales y criterios de selección y organización de sus producciones.

De esta manera, el conocido carácter nacional de los compositores de Rusia, Polonia, Escandinavia, Checoslovaquia, Hungría, etc. durante el siglo XIX, consolidó una acepción del Nacionalismo vinculado a lo fenoménicamente más epidérmico y pregnante. Sus rasgos se basaron en el despliegue de pinceladas pintorescas, atentas tanto a materiales musicales autóctonos como a narrativas y contenidos extramusicales,

3 Henk Wesseling, “Historias de Ultramar” en *Formas de hacer historia*, 1993, p. 99.

emergentes de fuentes literarias nacionales. Sin negar esa caracterización, hecho que merece un mayor y detallado análisis, interesa aquí preguntar cómo el Romanticismo hurgó (desde Herder) esta faceta nacionalista en las naciones centrales de Europa.

¿Dónde situamos a los países hegemónicos en el contexto nacionalista del Romanticismo? ¿Qué ocurre al respecto con Francia, Inglaterra, Alemania e Italia?

Nacionalismo y Hegemonía

Consideramos que los Estados recién mencionados son, por supuesto, nacionales. Su historia, como decíamos más arriba, a lo largo de cientos de años gestó un riquísimo acervo de objetos, procesos, intercambios e interpretaciones comunes que otorgaron a su patrimonio tanto un componente material como un sentido de Nación e identidad a través de elementos tangibles e intangibles.

Posiblemente, y centrando una vez más nuestro interés en la música, lo que ocurrió fue que estos elementos de origen urbano, rural o foráneo estaban ya considerablemente fusionados, sintetizados o decantados en el periodo del Romanticismo, hecho al que contribuyó el Clasicismo con su búsqueda de lo internacional. Por lo tanto, el *sabor local* del que tanto se tomaron los *otros* nacionalismos, para crear una imagen contundente y nítida de sus países, no era tan evidente.

Asimismo, tanto en el repertorio académico instrumental como vocal, existió la tendencia general europea de enarbolar elementos nacionales, hurgando en compilaciones tradicionales, literarias o musicales, situación que también alcanzó a los países centrales.⁴ Es llamativo en este punto el caso particular de la cultura austro alemana: si pensamos en el S. XVIII, es la ciudad de Viena la que detenta el foco central del Clasicismo, mientras que en Alemania tenían lugar los movimientos prerrománticos como el *Estilo Sensible* y el *Sturm und Drang*. Los alemanes (y no austríacos), van a ser los compositores más importantes del Romanticismo (a excepción tal vez de Schubert).

Por otro lado, si nos extendemos aún más, esta situación de los nacionalismos no fue instalada por primera vez por los románticos, ya

que este elemento nacional se registra como tal entre las diversas formas profanas del Renacimiento, como así también en las escuelas italianas, alemanas, inglesas e italianas del Barroco.⁵

Podríamos inquirir que estas tipificaciones de lo nacional recalcan en algún elemento unificador del lenguaje musical. Inferimos que la consistencia del sistema tonal, implica, en algún sentido, una historicidad alcanzada no sólo por un determinado país, sino por la cultura europea central, por lo que tal vez la tendencia hegemónica fue la de borrar *identidades nacionales* por sobre *identidades del sistema*.

Y si nos preguntamos en cuáles países o estados la tonalidad se constituyó con más fuerza y equilibrio, podemos concluir que es en estas naciones, cuyos rasgos de identidad musical devienen de una decantación y *neutralidad* de elementos, donde el *sistema tonal* alcanzó sus más altos estándares.

Paralelamente, recordamos que la mayor carga de alteridad que detentaron los nacionalismos a partir de mediados del Siglo XIX en los países del este y del norte de Europa, recayó en las innovaciones, excepciones y corrimientos del *sistema tonal*. Las gamas pentatónicas, los elementos modales u otras escalas propias de esos países, métricas menos convencionales dadas por el uso de compases de amalgama, la asimétrica fraseología rítmico melódica y los cambios de metro, una orquestación renovada y con crecimientos cuantitativos en la percusión y los vientos, se establecieron como los elementos más característicos. Por esta razón, la *tonalidad* tendió a informar de diversas *incorrecciones* que permitieron conformar, de alguna manera, un otro lenguaje, aunque sea provisoriamente enmascarado o intervenido con un sutil o llamativo ropaje.

Europa y América

Por último, deseamos hacer una referencia a la América del Sur romántica o finisecular, en la que el poder de los imperialismos europeos estableció a través de las clases dominantes una adopción casi tan natural y equivalente a las intencionalidades expansionistas del Viejo Mundo. Sin duda, Inglaterra y Francia compiten aquí con Portugal y España, países que entre

4 Basta recordar las óperas belcantistas o verdianas, el canto coral inglés, las óperas de Gounod o Massenet, el repertorio sinfónico alemán o el Drama Musical wagneriano.

5 Pensemos a su vez en Debussy cuando, como músico francés, reconoce como sus antecedentes centrales a los compositores que cimientan según él la identidad de Francia: François Couperin y Rameau, saltando a Glück, Berlioz, Franck o Saint Saëns.

otras herencias legan la lengua y las costumbres originadas en los fundacionales virreinos.

Los aspectos políticos y culturales, es pertinente rescatarlo aquí, oscilan en un reconocimiento y generación de lazos de diferente índole e intereses. Mientras que con Inglaterra y Alemania se establecieron importantes mercados industriales y tecnológicos, con Francia y su irradiante vida artística, se perfilaron los más importantes reconocimientos y traslaciones de estilos musicales, literarios y pictóricos. El actual concepto de lo latinoamericano, proveniente de la adopción de una propuesta europea, surgió en México en el S. XIX (durante el dominio napoleónico en ese país), en contrastación a lo hispanoamericano o lusoamericano, pretende fundar el sentido de una unívoca cultura, que de hecho ostenta hoy una dudosa unidad identitaria tanto de orígenes, conceptos y objetos, como de procesos fenoménicos y performáticos.

Para la Argentina, la culminación de este proceso de desarrollo europeizante se constituyó durante la Generación del 80'. En este Estado absolutamente enrolado en las nociones internacionalistas, progresistas y positivistas de una Europa un tanto agotada y crítica en cuanto a un hipertrófico desarrollo, visible en su marcado eclecticismo, el camino del Nacionalismo se postuló como un paradójico estado de ser y actuar. Mientras la civilización desmontaba, desorganizaba, excluía o arrasaba los elementos nativos y originarios, se potenciaba desde los poderes centrales el rescate de músicas criollas, centradas principalmente en las regiones de la pampa o el noroeste. El procedimiento de intervenir estos repertorios con un *aire de actualidad*, revestimiento sinfónico u operístico y pintoresco ropaje por medio del uso de melodías y ritmos de canciones o de danzas de aquellas procedencias, mixturadas con materiales armónicos y formas europeas, dio como resultado un estilo híbrido en muchos casos, de discutible autenticidad.

Es conocida la casi obligatoria migración de los artistas argentinos a Europa, en principio a Francia o Italia, países en los que perfeccionaban su técnica con los maestros más destacados del momento, en el caso de la música resultan centrales las figuras de Paul Dukas, Vincent D'Indy, Cesar Franck, o Ernest Chausson. Así como los llamados fundadores, aquellos que se forjaron con el período heroico de la Revolución de Mayo, como Pedro Esnaola, Juan Bautista Alberdi, Amancio Alcorta, tuvieron en general una formación más asistemática y desempeños cercanos a lo amateur. Los músicos de este final del Siglo XIX y comienzos del Siglo XX, pudieron realizar sus proyectos personales en un Estado

que proveía para determinadas clases sociales, las condiciones de estudio, perfeccionamiento y producción a través de mecanismos y ámbitos de indiscutida profesionalización, como por ejemplo los conservatorios, fundados con el modelo francés, las organizaciones privadas y sociedades de amigos de la música, los teatros, entre otros espacios.

Las escuelas postrománticas, impresionistas y simbolistas llenaron de extrañas o forzadas analogías las músicas argentinas de ese tiempo. Los elementos pentatónicos del noroeste, por ejemplo, se asimilaron con cierta incoherencia a las búsquedas del impresionismo, o bien las músicas de la pampa argentina, se contagiaron de un impulso cromático y modulante frecuentemente desnaturalizado. Del mismo modo, la fundación de institutos de formación artística, los espacios culturales de la oligarquía y alta burguesía argentina (o deberíamos decir en principio rioplatense), y los ámbitos de circulación y difusión del Arte, establecieron la consigna de identidad absoluta de Argentina para con una Europa finisecular, plena de correspondencias e identidades y a su vez sospechosa, salvo por rasgos de pátinas locales, de los mundos auténticos de lo criollo, lo urbano, o más aun lo originario.

Como sea, este nacionalismo de lo argentino, en el que se destacan los compositores Julián Aguirre, Carlos López Buchardo, Gilardo Gilardi, Constantino Gaito, Pascual de Rogatis y Alberto Williams; se forja en un momento crucial y fundacional del país sobre un rumbo, entendemos, equivoco en cuanto a su ficticia ideología nacionalista. Su valor, hoy en día tan válidamente cuestionado como criterio de búsqueda y logros musicales, puede reconocerse únicamente por su rol articulador y organizacional de un sentido de proyecto cultural de fuerte coherencia y solidez.

Por su parte, la ópera europea, que invadía los escenarios porteños, bonaerenses y aun nacionales con permanentes visitas de compañías italianas, llenó también un importante lugar en el circuito de difusión. Muchas veces se generaron estrenos prácticamente simultáneos con Europa, así como la escena nacional contó con la presencia de figuras internacionales que posicionaron principalmente a la ciudad de Buenos Aires, como un destino de capital cultural americana y mundial.

Para concluir, es imposible omitir, en este momento de finales del Siglo XIX, el nacimiento del tango, género que concretará una de las más relevantes poéticas de toda la música urbana del mundo. Su origen y expansión cursará por instancias muy diferentes a los propios

de las músicas académicas nacionalistas, conformando un genuino destilado de influencias europeas y americanas. Al mismo tiempo, en diversas regiones del país se consolidó el desarrollo de variadas músicas rurales como danzas y canciones, constituyentes del patrimonio folklórico nacional, cuyo estudio y proyección, creemos, excede por sus particularidades técnicas, epocales y sociales, los límites de este texto.

Bibliografía

- GLUSBERG, Jorge: *Orígenes de la Modernidad*, Buenos Aires, Emecé, 1994.
- SAID, Edward: (2001) "Cultura, Identidad e Historia", en *Teoría de la Cultura*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- STEINBERG, Michael: (2004) *Escuchar la razón*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- WESSELING, Henk: "Historias de Ultramar", en *Formas de hacer Historia*, Barcelona, Alianza, 1993.